

LES NOUVEAUX GENRES LITTÉRAIRES DU XIXÈME SIÈCLE

1. Apparition de nouvelles structures narratives

Le XIXème siècle naît avec la contemporanéité et une série de caractéristiques que nous avons énumérées et étudiées avec soin dans *Historia de la Arquitectura Contemporánea Siglos XVIII-XXI* (UNI-Managua, 2007)¹.

Entre lesquels

1. Révolution Industrielle (à partir de 1750).
2. Indépendance des États-Unis (1776), Révolution française (1789) et Indépendance de l'Amérique Latine (1821).
3. Avec la Révolution Industrielle, l'apparition de la classe ouvrière.

¹"De fait, les traits de la modernité sont les suivants, loin de ceux de la contemporanéité:

- 1/ Apparition de la classe bourgeoise.
- 2/ Disparition de la féodalité avec l'apparition d'un contre-pouvoir extra-muros dans les "faubourgs" ou burgos (appelés, par opposition à "vetus burgus", "vieux bourg", indistinctement "novus burgus", "nouveau bourg", "foris burgum": "hors du bourg", "suburbio": "près de l'urbe", et même "portus", en raison de sa nature parfois portuaire, notamment en Hollande et en Angleterre).
- 3/ Naissance des Universités à partir de Saint Thomas d'Aquin.
- 4/ Rencontre avec l'héritage gréco-romain par le biais des Arabes pour le fait des Croisades, ce qui permettra à saint Thomas de fonder sa philosophie, d'orientation aristotélicienne, mais avec des nuances propres des auteurs arabes (Avicenne, Averroès) qui l'ont inspirée.
- 5/ Rencontre avec d'autres mondes, depuis Marco Polo et les Croisades jusqu'à Christophe Colomb.
- 6/ Amélioration des techniques et de la navigation, ainsi que des mathématiques et de l'astronomie, grâce aux Arabes, ainsi que pour la nécessité de trouver de nouvelles routes vers la Chine après la prise de Constantinople par les Turcs.
- 7/ Passage du théocentrisme à l'anthropocentrisme, dû à la nouvelle mentalité bourgeoise et financière.
- 8/ Division de l'Empire carolingien entre petits États, qui seront finalement dominés par de grandes familles bourgeoises comme les Borgia et les Médicis, qui eurent des papes dans leurs familles (respectivement: Calixte III, Alexandre VI et Innocent X pour les Borgia, Léon X et Clément VII pour les Médicis).
- 9/ Prise de pouvoir de l'Église sur les esprits après l'an 1000 et les peurs millénaristes, et intérêts mondains consécutifs de l'Église.
- 10/ Apparition du Purgatoire et des indulgences, interdiction du mariage pour les religieux.
- 11/ Opposition entre les ordres classiques et les nouveaux ordres pauvres qui veulent revenir à un christianisme à l'image des Pères du désert.
- 12/ Réaction de Luther en Allemagne et de Calvin en Suisse contre les indulgences et les traités mondains des papes.
- 13/ Réaction de Henri VIII d'Angleterre contre la Papauté qui lui refusa le divorce (1533).
- 14/ Néoplatonisme savant entre les nobles et les riches, issu de la récupération de l'héritage gréco-romain, en partie grâce aux Arabes, en partie grâce aux études d'archéologie romaine d'Alberti dans son livre *De Re Aedificatoria*, mais surtout pour son premier livre dans ce sens fondamental *Descriptio urbis Romae* (1434).
- 15/ Sorcellerie entre les pauvres, comme permanence des rituels païens encore à la fin du Moyen Âge.

Les caractéristiques de la contemporanéité sont les suivantes:

- 1/ Arrivée au pouvoir de la classe bourgeoise.
- 2/ Apparition de la classe ouvrière.
- 3/ Progrès techniques et en particulier des transports.
- 4/ Industrialisation.
- 5/ Croissance des villes en tant que centres de travail et de vie et dépeuplement consécutif des campagnes.
- 6/ Utilisation du fer comme matériau de construction.
- 7/ Unification des grands États-Nations.
- 8/ Mise en œuvre du processus de colonisation (XIXème siècle) et de décolonisation (XXème siècle), en particulier pour l'Angleterre et la France." (*Historia de la Arquitectura Contemporánea Siglos XVIII-XXI*, Bès Éditions, 2007, pp. 23-24)

4. Avec la Révolution française, arrivée au pouvoir de la classe bourgeoise, laquelle correspond dans le Nouveau Monde à l'oligarchie créole et états-unienne. Ainsi, l'Amérique dans ses Indépendances ne fait que répondre au modèle européen, en le préfigurant (avec Lafayette) et en le suivant (avec Bolívar). De là que tous les héros latino-américains, de Bolívar à Morazán, de Bello à Alberdi, proposent des modèles inspirés de Napoléon et s'habillent et se font peindre à la mode bonapartiste. Ces modifications ont des conséquences. Parmi lesquels:
5. La séparation de l'État et de l'Église, à partir de la Révolution française, l'Église ayant été précédemment et fortement critiquée par les Illustres. En Allemagne, le *Faust* de Goethe² est un modèle de cette critique. Là, pour un simple pari, comme dans le cas de Job, Dieu y laisse Faust dans la main du Diable ("*Prologue dans le Ciel*"), et Méphisto s'exprime en tant que porte-parole de l'Église anti-scientifique sur le modèle de Thomas A. Kempis. Le *Cain* (écrit en 1821, publié en 1822) de Byron représente la conséquence de cette critique à Dieu et à son empire, et de la rébellion contre son règne. Dans cette pièce, que Byron n'a pas conçue pour être montée sur scène, Cain refuse de participer avec sa famille à la prière de remerciement à Dieu, car celui-ci a expulsé ses parents, les laissant sans défense devant la mort, qu'il imagine comme une figure anthropomorphique et qu'il appelle, faisant ainsi apparaître Lucifer (acte II) qui l'emmène pour lui apprendre, à travers les précipices du temps et de l'espace, le passé de la terre avec les espèces disparues et le caractère universel de la mort. Troublé par cette vision, Cain, de retour sur Terre (Acte III), tue son frère, faisant de ce meurtre le symbole de la rébellion contre la destruction éternelle de Dieu, par la destruction volontaire de l'une de ses créatures. Selon Roger Caillois, la différence entre le merveilleux et le fantastique est que le premier représente un monde de rêves dans lequel se développent naturellement des êtres oniriques, tandis que dans le second, des êtres monstrueux et souvent effrayants, bien que pas toujours (Peter Pan, E.T.), débarquent dans le monde de notre vie quotidienne. Une autre différence est que le genre merveilleux est proprement médiéval et

²Cf. notre article "*La critique de la religion dans la première version du 'Faust' de Goethe*", *Quipos*, No 125, Diciembre de 1994, pp. 10-16.

moderne (La Fontaine, Perrault), tandis que le fantastique est contemporain, puisqu'il est né avec Radcliffe et Shelley. Chez ces deux auteurs (*The Mysteries of Udolpho*, *Frankenstein*), la science s'oppose à la foi, que ce soit dans les monstres qui se révèlent comme *dei ex machinae* chez Radcliffe, ou dans l'homme qui veut s'élever au rang de démiurge dans *Frankenstein*, comme plus tard dans *Le Golem* ou *L'île du Dr. Moreau*. Puni (le "complexe de Frankenstein" nommé par Asimov) ou sauvé par la science (Van Helsing est psychologue dans *Dracula*), le héros contemporain est confronté à des processus impérieux de rationalisation de son monde. Par le fantastique, au travers d'êtres monstrueux (*Frankenstein*, *Le Horla*) qui trouvent néanmoins souvent une explication rationnelle³, mécanique (*Frankenstein*, *Le Golem*, *La Machine à assassiner*) ou psychologique (*Le Horla*, *Le Cœur révélateur*, *Le Chat Noir*), parfois les deux en même temps (*L'Homme au sable*). La prééminence des automates au XIX^{ème} siècle, issue de leur renommée aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, deviendra, avec l'apparition dans la Seconde Guerre mondiale de la science informatique, pour effets d'espionnage, compilation et classification d'informations, à partir des années 1950, encore plus attrayante avec l'image dans la science-fiction du robot. Ce processus de rationalisation conduit souvent à se poser le problème de la permanence, ou, selon, de la mort des dieux de notre monde (Jean Ray avec *Malpertuis*, Lovecraft, Borges⁴, Chesterton avec le Père Brown et *Le Nommé Jeudi: un cauchemar*). Lorsqu'ils deviennent écologiques, ces dieux acquièrent facilement une valeur totémique (*Wolfen*, *The Last Summer*).

6. En naissant au XIX^{ème} siècle États-Nations, d'abord avec les aspirations continentalistes de Bonaparte au début du siècle, puis avec les projets nationaux respectifs du siècle (tous les pays que nous connaissons aujourd'hui sont nés dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle: France, Italie, Allemagne, Grande-Bretagne, États-Unis, Mexique, Nicaragua, etc.), un nouveau besoin d'unification idéologique et linguistique se crée, qui passe par deux institutions:

³Ce qui trouve son origine dans la haine, bien que dialectique, baroque envers le monstre, cf. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental - Un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

⁴Cf. notre travail "*Los dos mundos de Jorge Luis Borges (apuntes para el estudio de su obra)*", *La Prensa Literaria*, 18/4/1998, pp. 2-3.

l'école publique obligatoire, et sinon l'orphelinat, d'une part, et le service militaire obligatoire, de l'autre.

7. De même, alors que l'armée va défendre les limites territoriales, la nouvelle force de police (née au XIX^{ème} siècle avec la figure emblématique de Vidocq, qui inspirera Hugo et Balzac, et dans une moindre mesure Leblanc qui fera de Lupin le chef de la police dans *Les confidences d'Arsène Lupin* comme dans *813*, et Leroux avec Chéri-Bibi), une force de police qui sera élargie au XX^{ème} siècle et s'interconnectera avec l'armée par l'apparition des services secrets (voir les rôles ambigus de la CIA et du FBI aux États-Unis). Sur le plan littéraire, l'apparition de la police et la promotion des journaux (à partir des canards sanglants du XVI^{ème} siècle⁵, et des feuilles publiées comme comptes-rendus des salons de café londoniens du XVIII^{ème} siècle - certains responsabilisant également aux cafés d'avoir renforcé l'industrie en substituant la boisson de la bière, qui ne favorisait pas le travail à la chaîne, par une boisson énergisante, l'eau à cette époque n'étant pas potable -) attirent le lecteur de faits divers sanglants. "*Le Mystère de Marie Roget*" et "*Double Assassinat dans la Rue Morgue*" sont inspirés par de ceux-ci. Naît également, comme processus de rationalisation logique, parallèle au fantastique, le récit policier, celui-ci aussi, comme par hasard, du point de vue de la réutilisation d'un des thèmes les plus communs de la littérature du bas Moyen Âge: la chambre fermée⁶. Dans la littérature médiévale (Beowulf, Merlin, Mélusine), la chambre est le lieu du secret et de l'engendrement démoniaque. Le cinéma de terreur reprendra le motif à partir de *Rosemary's Baby*. Dans la littérature policière, ce sera, à partir de "*Double Assassinat dans la Rue Morgue*" jusqu'à *La chambre jaune*, le lieu d'un crime commis dans un espace clos où il est apparemment impossible d'entrer, et d'où il est apparemment aussi impossible de sortir. Mais toujours une solution sera présentée qui satisfera la logique la plus simple (par exemple, un mur amovible). Un sous-genre de la littérature policière sera au XX^{ème} siècle littérature sur l'espionnage, avec des personnages tels que James Bond, qui ont encore des caractéristiques mythologiques (puisqu'ils dominent le

⁵Cf. Maurice Lever, *Canards Sanglants - Naissance du Fait Divers*, Paris, Fayard, 1994.

⁶Cf. notre livre *Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux superhéros de bandes dessinées et de cinéma)*, 2004, et notre article: "Introduction à l'étude des "*Tentations de Saint Antoine*"", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, No 4, Hiver 1994, pp. 10-15.

ciel, la terre et la mer), à la manière des superhéros de *comics*. Ils proviennent en cela d'essais antérieurs, dès le groupe des *Habits Noirs* de Paul Féval, commencé dès *Les Mystères de Londres*. D'autre part, à partir de Leblanc et Leroux, le genre policier se divisera en au moins trois branches: les récits de détectives privés, les récits de police, et les histoires de gangsters (voir, nous venons de le dire, l'antérieur cycle des *Habits Noirs*, qu'Émile Gaboriau, disciple de Féval, reprendra avec *Les Esclaves de Paris* et *La Clique dorée*). Ce sont la série noire et la littérature nord-américaine de l'entre-guerre qui développeront la troisième, provenant en partie du cinéma social européen (*Pépé le Moko*), ainsi que la première à sa manière. Les États-Unis inventeront aussi un sous-genre: les récits d'avocats et de droit qui ont connu un essor fulgurant avec Perry Mason de Earl Stanley Gardner et qui connaissent encore un vif succès avec les romans de John Grisham.

8. Au fur et à mesure que les transports et les techniques progressaient de la Révolution Industrielle à la conquête de l'espace, un autre genre est né, pendant du fantastique, et qui est la science-fiction. À l'origine, il couvrait tous les domaines scientifiques chez Wells et Verne, mais au XXème siècle à partir de *La guerre des mondes* (1898) et des projets spatiaux des États-Unis et de l'URSS, il se consacre, outre le déjà mentionné sous-genre robotique (qui, comme nous l'avons dit, est issu de l'informatique née et développée comme ressource de renseignement pendant la Seconde Guerre mondiale), aux mondes spatiaux, aux extraterrestres et aux astronautes. D'ailleurs, la rencontre avec les extraterrestres ne cesse pas d'avoir des traits mythologiques, Jung l'a montré dans *Un mythe moderne*, et les extraterrestres ne sont rien d'autres que des formes, parfois bénévoles et parfois mauvaises, des anciens dieux qui surgissent de nouveau (et rivalisent avec nous chez Lovecraft). Voir également le film *Knowing* (2009, Alex Proyas). L'interconnexion et la faible différence entre science fiction, terreur, fantastique et *heroic fantasy* (version médiévisite de la science-fiction) se voit clairement dans les *comics* où les superhéros alternent: extraterrestres comme Superman, scientifiques comme Spider-Man, technologiques comme Batman ou IronMan, primitifs comme The Phantom, magiciens comme Mandrake, d'une autre époque et d'un autre monde comme Conan, monstres comme

Blade ou Hellboy, astronautes comme Buck Rogers ou Flash Gordon. La terreur est donc la pente opposée, malveillante, de la science-fiction, et la version extrême du fantastique, en général liée, comme le fantastique qui les englobe, avec l'incompréhensible non rationalisable (morts-vivants, vampires, loups-garous), avec les modifications génétiques ou scientifiques telles que la science-fiction (*Dr. Jeckyll et Mr. Hyde*, *L'île du Dr. Moreau*, *28 Days After*, *Return of the Living Dead*, *Resident Evil*), ou liées à des troubles mentaux (*Carrie*) et aux tueurs en série (*Massacre à la tronçonneuse*, *Le silence des agneaux*). Parfois, le meurtre en série et la figure du Croque-mitaine se confondent⁷, comme dans *Vendredi 13*, *Les Griffes de la Nuit*, *Sugar Man*. Il en va de même entre troubles mentaux et présences fantomatiques (*The Shining*, *L'Exorciste*). L'interconnexion fondamentale en tant que processus de rationalisation entre fantastique et policier est que Poe fut le père littéraire des deux. Et que de nombreux auteurs de récits de terreur le sont aussi de récits policiers (comme Stephen King), ou bien pour la ligne fragile de séparation entre les deux genres, comme on le voit dans le cas des tueurs en série (*Vendredi 13*, *Fallen*). De la même manière, la chaîne nord-américaine Sci-Fi, qui propose des films et des séries télévisées aussi bien de science fiction que de terreur et de fantastique, souligne et confirme la relation étroite entre les trois genres: fantastique, policier, science-fiction, les trois en relation par leur sens contemporain (c'est-à-dire impliqués par notre époque de découvertes scientifiques), ainsi que par leur caractère de découverte et de résolution d'énigmes (respectivement spirituelles, criminelles et scientifiques). Les trois genres représentent l'au-delà de la normalité. Il n'est donc pas surprenant qu'à côté des différentes époques de la série *Star Trek*, qui traite de voyages futurs de découverte dans l'espace, la chaîne propose à ses téléspectateurs depuis 2008 un autre moment de rencontre récurrente, une série sur les fantômes. intitulée *Ghost Hunters International* *Ghost Hunters International*.

9. Mais il ne faut pas oublier que le thème du voyage dans l'espace provient de l'intérêt ethnographique (voir *Star Trek*) dont l'origine se trouve dans les sociétés colonialistes du XIX^{ème} siècle. Des cabinets de curiosité des XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles jusqu'aux œuvres

⁷Cf. notre article sur "*Sombra*".

biologiques, botaniques et ethnographiques de Buffon, Humboldt, Squier, les chinoiseries de la fin du XVIIIème siècle, la mode orientaliste du début du XIXème siècle, le japonisme de la fin du XIXème siècle, et les Expositions Universelles avec les pavillons des grands empires et de leurs colonies (des curiosités ethnographiques sont l'orang-outan de "*Double Assassinat dans la Rue Morgue*" ou les poisons indiens de Sherlock Holmes), tout nous apporte la description d'une société semblable à Frazer, à F. Max Müller et au comparatisme qui naît au XIXème siècle dans leur démarche: la conscience d'une humanité civilisée qui veut connaître les mondes sauvages qui l'entourent. Ce sont les récits de Kipling en Inde, de Jack London en Alaska, du Far West de Zane Grey, d'Emilio Salgari en Italie, de Karl May en Allemagne et de Fenimore Cooper aux États-Unis (tous deux sur les "*indiens d'Amérique*"), de Henry de Monfreid, *Moby Dick* et *Benito Cereno*, tous deux de Melville, *Lord Jim* de Joseph Conrad, *Les Mines du Roi Salomon* et le personnage d'Allan Quatermain de H. Rider Haggard, le Tarzan d'Edgar Rice Burroughs. Ces éléments exogènes arrivent parfois, provoquant des ravages dans la société civilisée dans les romans policiers et fantastiques: dans "*Double Assassinat dans la Rue Morgue*", *Les Quatre Plumes* (1902, A.W. Mason), *Le Horla*. C'est Dracula débarquant à Londres depuis ses lointaines terres de Transylvanie en Europe de l'Est. Ce n'est pas un hasard si la plupart des livres de Verne, le père de la science-fiction, sont des voyages: à la lune (avec des antécédents chez Cyrano), au centre de la terre, sur mer (*Deux ans de vacances*, *Les enfants du Capitaine Grant*), et au fond de celle-ci (*20000 lieues sous les mers*), autour du monde, et que son célèbre roman, *Michel Strogoff*, qui n'est pas de science-fiction, parle d'un voyage à travers la Russie jusqu'au territoire de la Sibérie. Ce genre dans lequel s'intègrent Kipling, London, Melville, et qui est de voyage, découle directement du débat de rationalisation susmentionné. Alors que les récits de voyages bas médiévaux et modernes (de Marco Polo à Colomb) évoquent sans sourciller des êtres monstrueux, des hommes à tête de chiens, ou des sirènes, etc., le récit contemporain prétend être sérieux et vise la description naturaliste. Au merveilleux (et aux *Livres de Merveilles*) succèdent des récits de voyages avec des sauvages et la description de leurs coutumes. Les diffusent la bande-dessinée (Tintin). Les monstres

sont réservés aux pauvres, dans les cirques et les *freak shows* (la sirène de Fidji de Barnum), le cinéma (*King Kong*), et la science-fiction avec sa description de tous les possibles. L'orientalisme des peintres français du XIX^{ème} siècle, qui remplacera le "*voyage d'Italie*", ou l'intérêt de Sherlock Holmes pour l'Inde révèlent, à l'instar des Expositions Universelles, l'intérêt ethnographique de sociétés coloniales. Au niveau micro-géographique, les récits de voyage présentent le parcours d'un héros (Sherlock Holmes, Rouletabille), généralement un enfant orphelin (Heidi, *Oliver Twist*, *Sans Famille*, *Huckleberry Finn*, *Le Tour de France par deux enfants*) autour du pays, permettant ainsi aux enfants (*Le Tour de France* fut le livre obligatoire dans les écoles de 1870 à 1914) et aux lecteurs en général de connaître et d'apprécier cette difficile approche des États-Nations de "*l'unité dans la diversité*" (voir les cas irlandais, basque, catalan, corse, alsacien). En quelque sorte, Tom Sawyer avec *Huckleberry Finn* et ses voyages sur le fleuve Mississippi se situent à mi-chemin entre les genres régionaliste et de voyage.

10. Mais bien entendu, là où l'État centralisé veut unifier, les régions et leurs anciennes Cités-États veulent faire valoir leurs spécificités. C'est le cas de la littérature vendéenne⁸, d'Erckmann-Chatrian ou de George Sand. Mais c'est à double tranchant, car non seulement cette littérature promeut l'idée que les régions sont rurales attrapées dans des traditions séculaires, mais elle fomenté également la description réaliste de l'antérieurement citée diversité de la nation à travers les beautés de chacune de ses régions. À tel point que le genre policier (Holmes, Lupin, Maigret, Nestor Burma) présente avec complaisance ses héros voyageant, en utilisant les symboles de la nouvelle vitesse que sont le train et la voiture, pour enquêter sur tout le territoire. Là où le héros policier domine l'espace national, l'espion (Bond, SAS, Bourne, Brad Pitt dans *Spy Game* ou Leonardo DiCaprio dans *Body of Lies*) domine le monde. Les espions-détectives comme *Chapeau melon et bottes de cuir* continuent de dominer l'espace et les symboles nationaux (exprimés par offices⁹). (Incidemment, dans l'histoire des genres, il est intéressant d'essayer une analyse formelle rapide de la

⁸Cf. notre livre *Étude du mouvement littéraire lié au groupe de peintres dit de Saint-Jean-de-Monts: un problème d'historiographie vendéenne - Travail réalisé pour la Conservation des Musées de Vendée (exposition de Soullans, 1999-2000)*, 2002.

⁹Cf. *Mythanalyse...* et notre article dans notre section "Hablemos de Ciné" de *El Nuevo Diario*: "*Los Vengadores*", 15/11/1998, p. 10.

tenue du superhéros - Batman, Superman -, car ses deux caractéristiques: la cape et la robe moulante proviennent probablement des héros policier de fin du XIXème et début du XXème siècles: le juste-au-corps dérive certainement du vêtement du rat d'hôtel, c'est-à-dire du voleur dans son activité nocturne dont l'habit doit être ajusté pour ne pas risquer de rester attrapé à quelque chose. En littérature, l'a modelé l'effrayant Fantômas. Bien qu'on la trouve chez celui-ci aussi, la cape, contradictoire, vient d'Arsène Lupin, le "*gentleman cambrioleur*" qui opérait ses vols en élégant costume de soirée et laissait toujours sa carte de visite avec un mot de remerciement au malheureux volé. La couleur noire se comprend, à l'instar du vêtement ajusté de Batman, par l'office nocturne comme déguisement d'invisibilité, les couleurs vives de Superman, son opposé diurne, évoquent un certain nationalisme, puisqu'elles sont celles de le drapeau états-unien. Aussi Batman que Superman ou The Phantom, en portant des vêtements moulants, peuvent mettre en valeur leur musculature parfaite de superhéros d'action. Mandrake le magicien est, pour sa part, un exemple du héros élégant à la Lupin.)

11. De même là où la littérature éducative et régionaliste présente les limites géographiques, les coutumes, la géographie physique, humaine et industrielle de chaque région des nouveaux territoires nationaux, le fait au niveau macro-géographique la littérature d'aventure avec les territoires d'outremer en général (et continuera à le faire le sous-genre de l'espionnage au XXème siècle), la littérature historique présente non plus seulement la cohésion géographique du territoire national, mais valide également cette cohésion à partir de récréations synchroniques, présentant des héros médiéval (a/ parce que dans le médiéval les peuples européens trouvaient leur "*volksgeist*" par opposition au style néo-classique imposé par Bonaparte, b/ parce que le médiéval, après l'antique, romain ou barbare, est ce qui représentait le mieux la période, de Charlemagne en avant, de construction de l'identité nationale du XIXème siècle, validant ainsi sur le long terme ce qui était de la création récente), des héros qui luttèrent toujours contre l'envahisseur étranger, créant ainsi dans la mentalité collective une union nationale par opposition. Alors que l'école mettait en vedette Jeanne d'Arc ou Vercingétorix, la littérature présentait Guillaume Tell (Schiller), Egmont (Goethe), Robin Hood,

Rob Roy (Scott), Till l'Espiegle, Taras Bulba (Gogol). De son côté, la littérature française (pris le pays dans les débats entre libéraux et ultras, et les successives républiques et monarchies restaurées) était plus ciblée (pour être un pays traditionnellement de monarchie absolue, ce qui, à partir du baroque, impliqua des formes particulières dans l'histoire des genres¹⁰) sur la période unifiée de la monarchie absolue des Lois (*Quentin Durward*, *Les Trois Mousquetaires*, *Notre-Dame de Paris*). Ce qui, depuis l'Angleterre et au début du XX^{ème} siècle, provoqua la série de quatre romans d'aventures de *La Pimprenelle Écarlate* de la baronne d'Orczy, bien qu'elles aient des antécédents en France même avec le monarchiste Barbey D'Aurevilly et son allègre roman *Le Chevalier Destouches* (1863). Une parenthèse importante à rappeler est que ces héros, bâtisseurs de la patrie, qui émergent même jusque dans l'opéra (Siegfried et les *Nibelungen* de Wagner) et dans l'art (avec les préraphaélites et les personnages de la Table Ronde en Angleterre, d'ailleurs dérivés du Style Troubadour français), ont une correspondance dans la littérature et la musique chrétiennes (*Le roman de la momie* de Théophile Gautier, *Thaïs* de Massenet).

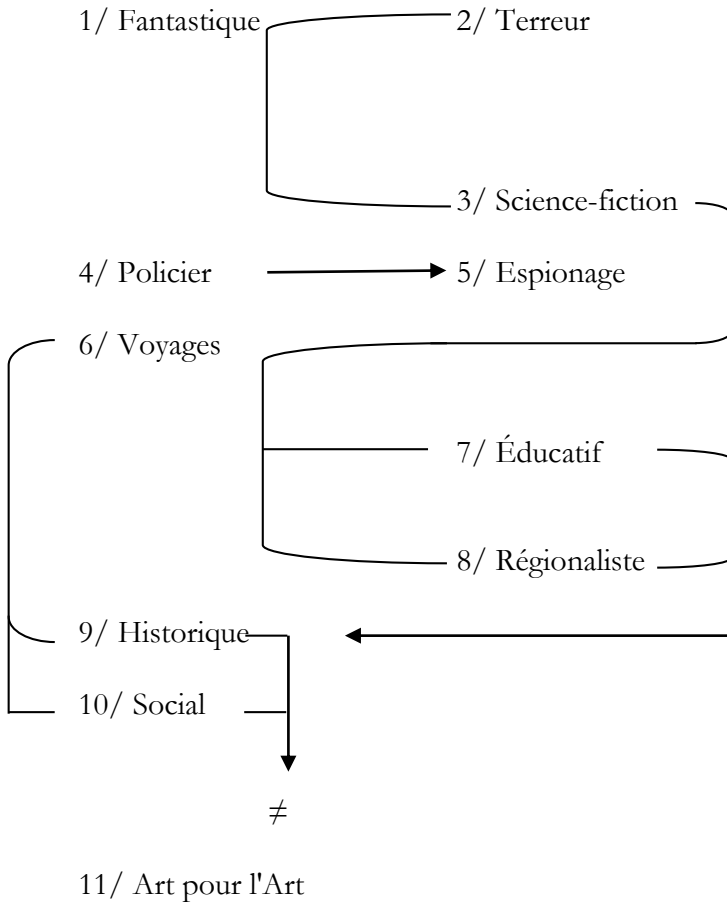
12. Cohésion sociale souhaitée qui passe, donc, dans le domaine littéraire par la géographie (littérature éducative et régionaliste), l'histoire (littérature historique), mais aussi par la description des coutumes contemporaines du peuple, ceci aussi bien dans la littérature régionaliste et ethnographique (les colonies) comme dans la littérature sociale. Cette dernière est souvent celle de la description sans complaisance ou plutôt avec complaisance dans le laid, l'immoral, le malheur (voir la chanson réaliste de Bruant ou la chanson "*Les roses blanches*", et, contre Zola précisément, *La flore pornographique: glossaire de l'école naturaliste - Extrait des oeuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, 1883, d'Ambroise Macrobe). C'est Dickens en Angleterre (nous avons déjà cité *Oliver Twist*), le père Hugo, Balzac et Zola en France, Peréz Galdós en Espagne. C'est aussi le produit de la prise de conscience des malheurs des plus pauvres dans une société qui a fait trois révolutions pour rien, conscience politique (Marx) autant que littéraire (Zola).
13. Les débats prévisibles sur la trop bien huilée machine idéologique de la littérature, depuis la sphère morale et sociale, provoquèrent deux

¹⁰Cf. notre article sur "*Fotografia*".

réactions attendues: d'une part la romantique (Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Lautréamont) et sociale (Hugo, Balzac, Zola) contre les valeurs socialement admises, et de l'autre la décadente, parnassienne et symboliste, courant de l'art de l'art (Nodier, Mallarmé, Huysmans, Wilde, Azorín, Rubén Darío), qui rejetèrent tout engagement social, sauf envers la littérature et l'art même. Jarry et Dada constituent une position intermédiaire critique vis-à-vis de la société, mais qui ne se fonde pas sur une idéologie imposée. Elle mènera au Théâtre de l'Absurde (non seulement chez Ionesco et Beckett, mais aussi chez Jean Genet et Fernando Arrabal, et au cinéma chez Buñuel, Fellini ou Bertrand Blier).

14. Ainsi, à la fin de ce travail, nous voyons comment la situation historique, politique et sociale des XIXème et XXème siècles prédétermine et rend nécessaire, tout en expliquant, leurs formes d'expression.
15. Ainsi, dans une société où l'État se nourrit de l'administration de notre vie, la figure de l'employé de bureau apparaît-elle chez Feydeau, Courteline et Kafka. Dans cette même société, de divertissement bourgeois, apparaît le Théâtre de Boulevard, avec le bourgeois, son épouse, les amants respectifs, et la domestique idiote.
16. À la fin de notre parcours, nous obtiendrons donc, pour comprendre et ordonner la contemporanéité, onze genres, ainsi organisés:

2. Les genres littéraires du XIXème siècle: Synthèse logique



3. Appendice

Si nous examinons l'histoire de la bande-dessinée, celle-ci est reproduit également, et confirme dans l'époque, ce que nous avons antérieurement mentionné.

Historiquement, l'origine de la bande-dessinée se présente avec la naissance des journaux, dans la caricature du XIX^{ème} siècle, qui, illustrant le texte, possède sa propre légende argumentative ou explicative, que ce soit sous forme de dialogue, de commentaire, d'annotation ou de référence à un lieu, un personnage, un événement ou une situation en général. Le maître du genre fut Honoré Daumier.

De fait, les premières bandes-dessinées, comme *Bécassine* (la servante simplette du Théâtre de Boulevard précédemment citée), sont organisées visuellement comme des caricatures, les bulles apparaissant tardivement pour remplacer les espaces de textes-légendes au pied des images. Quand elles apparaissent, les bulles gardent ainsi longtemps, par exemple dans *Bibi Fricotin*, la forme quadrangulaire propre de la légende des caricatures des journaux. Combattant souvent sur la même planche les indications étendues du type des légendes narratives et les bulles de dialogues, comme on le voit dans les planches des *Pieds Nickelés* de 1908.

L'origine de la bande-dessinée dans la caricature est si importante que les premiers auteurs du genre ont été de grands caricaturistes et illustrateurs de l'époque, et que leurs bandes-dessinées ont été publiées dans des journaux, d'où le concept et le format de "*bande-dessinée*" qui perdure aujourd'hui avec de courtes bandes qui en peu d'images proposent une plaisanterie rapide (d'où également l'origine des mots, des concepts et des métiers de "*comics*", "*funnies*" y "*cartoonists*" aux États-Unis). De la même manière, ces bandes-dessinées pour journaux utilisent parfois le principe de livraison d'un autre genre journalistique du XIX^{ème} siècle: le roman-feuilleton. Les premiers auteurs de bandes-dessinées sont de grands caricaturistes et illustrateurs: Gustave Doré ou Rodolphe Töpffer. Cham (Amédée De Noé), caricaturiste du journal depuis Décembre 1843, publie son *Voyage autour du monde de M. Cham et de son parapluie* en 1852 dans le journal *Le Charivari*.

Dans son article "*Considérations sur un art populaire et méconnu*"¹¹ (1998), Thierry Groensteen rappelle que les premières bandes-dessinées publiées

¹¹Thierry Groensteen, "*Considérations sur un art populaire et méconnu*", *La bande-dessinée en France*, Paris, Mae, 1998, pp. 16-17.

furent des comptes-rendus humoristiques de voyages imaginaires, et cite: *Voyages et aventures du Docteur Festus* et *Histoire de M. Cryptogame*, les deux de Töpffer; *Des-agrèments d'un voyage d'agrément* (1851) et *Voyage sur les bords du Rhin* (1851 aussi, en "feuilleton" dans le *Journal pour rire*), les deux de Doré; le déjà cité *Voyage autour du monde de M. Cham et de son parapluie* de Cham (1852, dans *Le Charivari*); *Voyage d'un âne dans la planète Mars* (1867) de Gabriel Liquier; *Les mésaventures de M. Béton* (1869) de Léonce Petit; le *Voyage de M. Blandureau autour du monde* (1890-91) du même Petit, bien qu'avec des illustrations anonymes. De la fin du XIXème siècle, il cite aussi la Famille Fenouillard (publié à partir de 1889, en premier dans *Le Journal de la Jeunesse*, et ensuite dans *Le Petit Français illustré*) et le savant Cosinus (publié à partir de 1893), les deux de Christophe. *Bécassine chez les Turcs* (1919) de Caumery et Emile-Joseph Porphyre Pinchon, *Bibi Fricotin fait le tour du monde* (1930), *Le Voyage de Monsieur Lakonik* (1931) de Vercors, *Zozo explorateur* (1934). Nous ajouterons à cette liste *Bécassine chez les Alliés* (1917). Ainsi que la plupart des aventures du journaliste créées par Hergé: *Tintin au pays des Soviets*, *tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*, *Les cigares du Pharaon*, *Le Lotus Bleu*, *Le Crabe aux Pinces d'Or*, *L'Étoile Mystérieuse*, *Le Secret de la Licorne*, *Le Trésor de Rackham le Rouge*, *Les 7 Boules de Cristal*, *Le Temple du Soleil*, *Le Sceptre d'Ottokar*, *Tintin au Pays de l'Or Noir*, *Objectif Lune*, *L'Affaire Tournesol*, *Coke en Stock*, *Tintin au Tibet*, *Vol 714 pour Sydney*, *Tintin et les Picaros*.

Nous pouvons donc affirmer que la bande-dessinée à ses débuts se définit comme inscrite dans les problématiques de son époque:

1. Elle provient du récent système journalistique;
2. Elle reproduit le principe éducatif et ethnologique de la société coloniale du XIXème siècle en nous présentant des récits de voyage, à l'instar de la littérature éducative contemporaine, que nous mentionnons à nouveau: *Heidi*, *Oliver Twist*, *Sans famille*, *Le Tour de France par deux enfants*.

D'autre part, Groensteen, qui voit très correctement dans le genre de la science-fiction le développement du genre des voyages, mais dans l'espace, indique l'origine de ces voyages impossibles dans le rêve, que l'on retrouve à la fois dans Töpffer comme dans *Le Voyage de M. Blandureau autour du monde*, dans *La Terre Illustrée* (publié à partir du No 1 de la revue, du 8 Novembre 1890 au 25 Avril 1891). Nous ajouterons que les antécédents s'en trouvent dans les voyages de Cyrano, Gulliver, voire, dans le plus intime *Voyage autour*

de ma chambre de Xavier de Maistre, eux-mêmes inspirés des "*Livres des Merveilles*" tel celui, fondateur en beaucoup de sens, bien que non premier, de Marco Polo.

Nous voyons ainsi comment la bande-dessinée émerge, comme la fantastique, d'une rationalisation du merveilleux du XIX^{ème} siècle, et plus précisément des récits pré-ethnologiques et déjà coloniaux des livres de merveilles des voyageurs et explorateurs du XIII^{ème} au XIX^{ème} siècles. Voir aussi les romans *Le tour du monde d'un gamin de Paris* de 1880 de Louis Boussenard et *Les cinq sous de Lavarède* de 1903 de Paul d'Ivoi.

Ainsi, à l'instar des journaux, les bandes-dessinées sont des évocations des préoccupations de leur temps: les colonies, les pays étrangers, toutes à la fois, donc, éducatives et politiques.

L'archétype du bourgeois ridicule (M. Trictrac, M. Cryptograme, les deux de Töpffer, M. Béton de Petit, les Fenouillard de Christophe) et du scientifique égaré qui veut voyager et n'y réussit jamais (Festus de Töpffer, Cosinus de Christophe) sont tous des modèles, également typiques de la société du XIX^{ème} siècle, de la multiplication des sciences qui, en littérature, recouvrent à la fois des figures de la rationalisation policière (Sherlock Holmes) et de la science-fiction, expression en soi de la foi authentique et des peurs, également primitifs, devant l'évolution desdites sciences.

Outre Liquier en 1867, nous trouvons des bandes-dessinées comme *La planète Mars* de 1915 de G. Ri, *À la conquête de la planète Mars* de 1929 de Félix Jobbé-Duval (publié en premier dans *Cri-Cri*), *Guerre à la Terre* de 1946-1948 de Marijac (d'abord avec le dessinateur Liquois, puis avec Dut), *Le Rayon Mystérieux* de Décembre 1937-Mars 1939 d'Alain Saint-Ogan, publié dans *Cadet Revue*. Également de Saint-Ogan: *Zig et Puce au XXI^{ème} siècle* de 1934, *Futuropolis* de Pellos (René Pellarin) publié dans *Junior* en 1937-1938, les années 1930 étant pour la France ceux de la découverte de héros de science-fiction états-uniens: *Flash Gordon* (appelé en France Guy l'Éclair) d'Alex Raymond, *Buck Rogers* de Dick Calkins et Phil Nowlan, et *Brick Bradford* ("*Luc Bradefer*") dessiné par Clarence Gray, sur les scripts de William Ritt. Les œuvres du genre science fiction dans la bande-dessinée française sont nombreuses: *Pionniers de l'espérance* de Lécureux et Poivet, *Lone Sloane* de Philippe Druillet, *Valérien* de Christin et Mézières, *Le vagabond des Limbes* de Godard et Ribera, *Les naufragés du Temps* de Forest et Gillon, Charlot devenant en 1960 *Pionnier interplanétaire* sous le pinceau de Jean-Claude Forest. Aujourd'hui, se démarquent *Les cités obscures* de Schuiten et Peeters, *Philémon*

de Fred, *Olivier Rameau* (Dany et Greg), *La jonque fantôme vue de l'orchestre* (Forest), *Rork* (Andreas), *L'autre monde* (Rodolphe y Magnin), *L'hiver d'un monde* (Mazan), *Le cycle de Tai-Dor* (Rodolphe, Letendre et Serrano), *Horologiom* (Lebeault), *Finkel* (Gine et Convard), la "*cité des confins*" de François Bourgeon (*Le cycle de Cyann*), *Le garage hermétique* de Moebius, et *Julius Corentin Acquefacque* de Marc-Antoine Mathieu.

Dans ses trois personnages à travers le XXème siècle (24 albums, publiés de 1930 à 1976): le journaliste voyageur et explorateur Tintin, le capitaine de vaisseau Haddock et le scientifique Tournesol, Hergé sépara et en même temps rassembla les qualités d'investigation et d'ethnographie (ce qu'on lui reprochait) du héros de bande-dessinée du XIXème siècle.

